

Интересной представляется такая деформация пушкинских строк, как диалогизация с расширением компонентного состава высказывания, представленная в рекламе чая «Олинда». В этом рекламном ролике инсценировано знаменитое стихотворение поэта «Зимний вечер» (рекламодатели представляют реальный диалог между поэтом и его няней):

Пушкин: **Выьем, добрая старушка**

Бедной юности моей,

Выьем с горя...

Няня: **Саша, а где же кружка?**

Пушкин: **Кружка? Где же кружка?**

Сердцу будет веселей.

Исследователи давно отмечают, что диалогичность становится важным принципом организации рекламного дискурса. Диалогизация же классического произведения в рекламе, без сомнения, оказывается приемом, усиливающим воздействие текста на аудиторию.

Таким образом, мы видим, что пушкинских прецедентный текст может быть реализован в рекламе в виде одного или целого набора сигналов (прецедентных знаков). Все вместе они активизируют в сознании воспринимающих комплекс фоновых знаний, общую апперцепционную базу. Взаимодействие телезрителя с рекламным роликом в этом случае определяется немедленным и непосредственным узнаванием знакомых кусков исходных текстов и их контаминации, из которых вырастает некий единый смысло-стилевой образ.

Вопрос, вынесенный в заглавие работы, остается риторическим. Реальная рекламная практика давно уже соединила в своих творениях традиционную духовную культуру и рыночную культуру потребительского комфорта. Телевидение как наиболее эффективное средство воздействия на аудиторию свободно внедряет в мозг телезрителей результаты реинтерпретации литературной классики, нередко создавая устойчивое впечатление эфемерности и релятивности культурных духовных ценностей народа. Вопрос о границах этой свободы – важная задача культурно-речевой критики рекламного текста.

© Е.Г. Пономарева
Челябинск

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В НОВЕЛЛИСТИКЕ М.А. БУЛГАКОВА

Новеллистика Булгакова представляет собой очень сложное неоднородное явление, что позволяет литературоведам синхронно говорить о наличии в его творчестве приемов, фактически являющихся производными различных художественных направлений. Достаточно ярко проявила себя в новеллистическом творчестве М. Булгакова импрессионистская система освоения действительности.

Присутствие импрессионизма обогащало искусство и создавало новые формы, новые стилевые особенности. Логично предположить, что этой ветви модернизма в ее «чистом» варианте не было в русской школе и, в частности, в новеллистике 20-х годов. Более корректно было бы говорить о сплаве элементов данной художественной системы с элементами других систем и создании на базе этого соединения какой-то иной модели мира. О подобном новообразовании, на наш взгляд, можно говорить и в связи с новеллистическим творчеством М. Булгакова. Попробуем раскрыть способ создания такого художественного целого на материале рассказа «Налет».

В качестве организующего центра автор выбирает субъективное впечатление потрясенного сознания, одновременно накладывающееся, совпадающее, «узнаваемо-припоминаемое» каждым из слушателей поведенной героем истории. Впечатления индивидуальны и в то же время близки каждому, пережившему эту катастрофу.

Писатель подходил к модернизму, имея под ногами достаточно прочную почву, выработанную классической системой. Его интересовали механизмы глубочайшего психологического раскрытия, способом которого в рассматриваемом рассказе становится деформация с точки зрения субъекта сознания, чье восприятие действительности искажается под воздействием «болевого шока». Все повествование в «Налете» пронизывается определенным чувством страха, ужаса, растерянности и боли, испытываемыми субъектом сознания от взаимодействия с окружающей действительностью.

Особенностью поэтики М. Булгакова является сочетание сюжетно-рассказовой классической манеры изложения, логически воссоздающей обстоятельства, происходившие в действительности, с ярко выраженной эпизодичностью, фрагментарностью, присущей модернизму. В то же время события рассказа «Налет» легко и связно воссоздаются в памяти, благодаря наличию устойчивой системы лейтмотивов. По традиции, каждому образу хаотического мира определяется антипод из мира «гармонии и порядка».

Авторская концепция человека и мира с достаточной долей условности укладывается в рамки какого-либо однозначного, узкого обозначения. И все же принципом отображения становится деформация. Она не вычурная, не нарочитая, присутствующая в латентном, завуалированном состоянии, что, впрочем, тоже может быть истолковано как свидетельство ее органики, неотъемлемости присутствия в мире. «Искажение» пронизывает почти все структурные уровни произведения.

Действие происходит ночью, когда царство мрака, хаоса вступает в свои права, и даже самые «упорядоченные» образы, возникающие в ночи, становятся знаками тьмы, случайности, беспорядка. Земля усеяна смертью, обречена: «Крестами, кустами, квадратами звезды сидели над погребенной землей» (1, 463). Несмотря на натуралистически воссозданную, «подчеркнутую» реальность, происходящие события похожи на кошмар

ный сон, непосредственно связанный в нашем восприятии со временем ночи. Это время субъективной, неподвластной нашей воле реальности. Однако это не мистическое действие, не фантастически преображенное авторской волей время. Напротив, «странное», необычное иррационально лишь по своему внешнему выражению. Внутренняя мотивация в булгаковском тексте реалистически конкретна и обусловлена непосредственным воздействием обстоятельств. События происходят с человеком, тяжело раненым, его физическое и психическое состояние подорваны. Реальность трансформируется, действие переносится, попадает на почву пораженного сознания, и действительность возникает уже в отраженном виде, она представляет собой оптическую проекцию субъективного мира, и образ действий героя прямо соотносим с его внутренним состоянием полубреда-полусна: «Мысли у Абрама были странные, тяжелые, необъяснимые и явные» (1, 462). Выбранный автором центр повествования позволяет соединить, казалось бы, несоединимое. Возникает логическое основание мотива сна, реализации метафоры «жизнь-сон», границы между полюсами которой весьма условны, что не дает герою возможности ясно осознавать, происходят события в реальности или являют собой «снимок», болевое впечатление, управляющее работой мозга.

В рассказе «Налет» создается амбивалентный образ времени; не отдавая предпочтения реальным, бытовым («бывало») или субъективным, условным формам, писатель сталкивает их, как сталкивает самого героя с объективной действительностью.

Характерная черта стиля в рассказе «Налет» – фрагментарный синтаксис. В своем исследовании «Проблема авторства и теория стилей» В.В. Виноградов отмечает, что такого рода синтаксисом «одинаково охотно пользуются импрессионисты и экспрессионисты». В экспрессионизме – «это резкий выкрик», импрессионисты же таким образом воспроизводят «отдельные схваченные впечатления» (Виноградов В.В. Указ. изд., М., 1961. С. 67). Речевая стилистика в «Налете» служит одним из существенных способов выражения концепции действительности: мысль о фатальном вторжении в человеческую судьбу независящих от него обстоятельств реализуется в тексте в нехарактерной для современного русского литературного языка частотности безличных предложений со сказуемым в форме безличного глагола: «разорвало», «ударило», «мело» и др. Помимо односоставных безличных предложений, текст рассказа включает односоставные назывные конструкции. Это редуцирует описательное и усиливает изобразительное начало повествование, заостряя эффект озвученного, точно схваченного мгновенного впечатления: «Храп»; «Холод, мороз и радужный венец на склоне неба у луны» (1, 463).

В духе импрессионистской эстетики происходит замена функциональной нагрузки цвета – игрой света и тени. Писатель избегает на этот раз прямолинейных цветовых решений, усиливая впечатления читате-

266

ля и передавая ощущения персонажей с помощью неясных бликов, оттенков (например, определения «темный» вместо «черный», «жидкомолочный, бледный» вместо «белый», «голубоватый» вместо «голубой», что делает образ более пластичным, оставляет пространство для воображения), контуров, присущих как миру предметному, так и субъективным образам из области подсознания (ср. «бесформенные морды» (1, 459), «бесформенный часовой» (1, 460) и «бесформенный страх» (1, 465)). Создается впечатление зыбкости, нечеткости, неоформленности мира. Все в этом пространстве сваливается, перемешивается, сплетается в один клубок, распутать который человеку не под силу. Световое решение усиливает эту идею. Оно неоднородно и стереоскопично. Выражая пафос неоднозначности, обманчивости мира, Булгаков затеивает игру освещением, делая его частью все того же маскарада, когда привычное внезапно оборачивается неожиданным, а под маской скрывается не тот, кого ожидали увидеть. С одной стороны, световое решение оформляет все ту же идею бессилия человека под натиском обстоятельств, перед лицом «воздействия извне». С другой стороны, само активное использование при этом синекдохи имеет многозначную функцию: это не только лишь элементы реальности, это и передача впечатления сознания сдвинутого, находящегося на грани безумия. Синекдоха, кроме того, помогает реализовать импрессионистский образ разорванной, какейдокопической реальности. И вместе с тем синекдоха создает очень выразительный театральный эффект. На языковом уровне идея человеческой подавленности миром воплощается и в нарушении логики оппозиции действительного и страдательного действия, искажении субъектно-объектных отношений: источнику электрического света передаются функции субъекта действия («Фонарь потушил... впился... погасил... прыгнул... (1, 460–461), тогда как мир живой становится объектом, не производящим, а испытывающим на себе действие неодоушевленного мира: «Стрельцов погас, потом вспыхнул» (1, 460).

Автор использует средства максимальной выразительности: беспомощная, кажущаяся несуразной жестикуляция передает ощущение полной неустроенности, растерянности человека – «Расстегнутая шинель распахнулась, и руками он почему-то держался за канты своих черных штанов... «Так вот все и кончится, – думал он, – нечего ждать – конец»» (1, 462) / Автор не ортодоксально следует модернистской идее о том, что в этом античеловечно устроенном мире человеку уготована смерть, болезни, психический слом. В конце концов в этой игре с судьбой именно герой одерживает победу: «Часовой выжил» (1, 465).

Писатель создает ощущение катастрофичности от того, что делают исторические обстоятельства с человеком. Ужас вызывают сами показанные обстоятельства, узнаваемая конкретная реальность, втянувшая «маленького человека» в молотилку гражданской войны. Сами обстоя-

тельства заставили человека увидеть мир деформированным. Все приемы импрессионистской деформации стали средствами непосредственного проникновения, передачи субъективного состояния на грани его полной утраты, на эмоционально-физическом пределе, когда человек перестает осознавать себя человеком, когда утрачивается здоровое мышление.

Импрессионистская изобразительность (отметим, сочетающаяся с экспрессионистской техникой) мотивирована в «Налете» состоянием субъекта. Поэтика подчинена импрессионистской функции – передавать художественный мир как субъективное впечатление человека (и как результат – перемена отношения человека к миру).

Объективная реальность окрашивается личным отношением субъекта речи и тем самым писатель добивается усиления «человекоцентричности», гуманистического пафоса. Булгакову удается исследование тончайших суггестивных связей между объективным миром и сознанием (а точнее – подсознанием, эмоциональной сферой сознания) человека.

© Е.С. Попова
Екатеринбург

К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ МАНИПУЛЯТИВНОЙ ТАКТИКИ И ПРИЕМА (НА МАТЕРИАЛЕ МЕСТНОЙ ГАЗЕТНОЙ РЕКЛАМЫ)

Современные средства массовой коммуникации (местные газеты, журналы, телеканалы и радиостанции) предоставляют большой материал для изучения культурно-речевой ситуации, сложившейся в Екатеринбурге. Наиболее популярным объектом исследования является реклама.

Мы анализируем модульные рекламные объявления (2786 единиц), собранные методом сплошной выборки из местных газет за 1996-2000 гг.: «Быстрый курьер», «Двойной экспресс», «Наша газета», «Теленеделя».

В своем исследовании, посвященном составлению классификации манипулятивных тактик, мы разводим понятия манипулятивной тактики и манипулятивного приема.

Под **манипулятивной тактикой** мы понимаем речевое действие, направленное на решение одной задачи в рамках одной стратегической цели. Сама по себе тактика невербальна, но она вербализуется на поверхностном, текстовом уровне. Тактика представляет собой план содержания, который манифестируется в плане выражения, то есть она обретает свою форму с помощью приема, который связан с огромными возможностями языковой системы и потенциальными возможностями иллюстраций.

Манипулятивный прием выступает как специфический конструктивный способ организации речевых и графических средств в рамках

268